
DOI 10.15826/qr.2015.2.096

УДК 821.161.1 Бунин-3+82.091+398

Наталья Пращерук

ОБРАЗЫ ОГНЯ В ПРОЗЕ ИВАНА БУНИНА (1910–1920-е гг.)

Natalia Prascheruk

THE IMAGES OF FIRE IN IVAN BUNIN'S PROSE (1910–1920)

The author studies the images of fire in Ivan Bunin's *Dry Valley*, *Sacrifice*, *Cursed Days*, and *The Devouring Fire*, demonstrating that the writer employs a vast variety of meanings connected with the archetype, referring to the general cultural symbolism and biblical tradition. Taking into account the ambiguous semantics of fire, the writer emphasizes the negative aspects of the meaning of the archetype, interpreting fire as a symbol of destruction, scathing heat and inferno. In this respect, it is not the original character of the newly discovered meanings that matters to the artist but the peculiarities and novelty of the experience conditioned by something that has already been discovered by cultural tradition. The images of fire compared with the main motifs of the works in question turn out to possess a strong phenomenological character. On the one hand, it is expressed by thunderstorms and fires that bring distress and devastation, and, on the other hand, fire symbolizes the characters' souls, their character and their behaviour: the spontaneity of their feelings, impulsiveness, single-mindedness, and their ravaging passions. In a number of works (*Dry Valley*, *Sacrifice*) the writer creates a model of the popular idea of fire as an element and that of heavenly forces controlling it relying on a variety of folklore sources.

Considered as a system, the images of fire are interpreted as manifestations of a disastrous state of the life of the nation and the world as a whole as portrayed in the works of Bunin in the aforementioned period.

Keywords: images of fire; archetype; symbolism; narration; biblical tradition; culture; creation of myths; national aspect; position of the author.

Исследуются образы огня в произведениях И. А. Бунина «Суходол», «Жертва», «Окаянные дни», «Огонь пожирающий». Показывается, что художник, опираясь на общекультурный символизм и обращаясь к библейской традиции, задействует широкий спектр значений, связанных с архетипом. Учитывая двойственную семантику огня, писатель акцентирует отрицательные аспекты значения архетипа, интерпретируя огонь

как символ разрушения, уничтожающего огненного жара, адского пламени. Художнику были важны при этом не оригинальность открываемых смыслов, а характер и новизна переживания уже открытого культурной традицией. Образы огня, соотнесенные с системой ключевых мотивов произведений, обнаруживают и ярко выраженную феноменологическую природу. С одной стороны, это гроза и пожары, несущие бедствия и разорение. А с другой стороны, огонь символизирует состояние души героев, их характер и поведение: стихийность чувств, импульсивность, «сосредоточенность на одном», безумие страстей. В ряде произведений («Суходол», «Жертва») художник, опираясь на фольклорные источники, моделирует народное представление об огненной стихии и о небесных силах, управляющих ею.

Образы огня, рассмотренные в системе, интерпретируются как знаки катастрофического состояния национальной жизни и мира в целом, представленного Буниным в произведениях указанного периода.

Ключевые слова: образы огня, архетип, символика, проза Бунина, библейская традиция, Бунин, мифотворчество, фольклорные источники, национальный аспект, авторская позиция.

И. А. Бунин, в отличие от многих своих современников, никогда не был склонен к мифотворчеству. В этом отношении он стоит особняком в русской литературе XX в., активно пересоздающей и модифицирующей традиционные смыслы общекультурных символов и архетипов. Художник «комфортно» чувствовал себя «под сенью традиции». Это было то поле, на котором вырастала удивительная органика его образности, изящная непреднамеренность письма. Всякая нарочитость, которая неизменно сопровождает эксперименты художника-мифотворца, столь же неизменно грозит разрушениями этой редкостной органики, привнесением театральности и искусственности, что для Бунина было совершенно неприемлемо. Ему была важна не столько оригинальность открываемых мифотворчеством смыслов, сколько сам характер, а точнее – новизна переживания и проживания уже открытого культурной традицией, «новизна переживания постоянного» [Мущенко, с. 57; Пращерук, 1999, с. 52].

Представляется, что подобное отношение он демонстрирует и к общекультурному символу и архетипу *огонь*, имеющему богатейшую историю и содержащему широкие возможности для интерпретаций. В качестве исходного аргумента приведем в пример фрагмент из «Окаянных дней», иллюстрирующий способ интерпретации реальности, который вызывал у художника однозначно негативную реакцию: «Вот и Волошин. <...> Мне он пытался за последние дни вдолбить следующее: чем хуже, тем лучше, ибо есть девять серафимов, которые сходят на землю и входят в нас, дабы принять с нами распятие и горение, из коего возникают новые, прокаленные, просветленные лики. Я ему посоветовал выбрать для этих бесед кого-нибудь поглупее» [Бунин, 1991, с. 76–77].

Семантика огня двойственна: с одной стороны, огонь – это священный символ домашнего очага; с другой стороны, огонь является символом адского пламени, уничтожающего огненного жара, а также символизирует разрушения как небесным огнем в виде молнии, так и вулканическим, извергающимся из недр земли. В «Словаре символов» Х. Э. Керлот пишет о том, что огонь «охватывает как хорошее (жизненное тепло), так и плохое (разрушение и сожжение)» [Керлот, с. 352–353]. Огонь амбивалентен: он несет в себе и женское, и мужское начало. Е. М. Щепановская пишет о том, что для древних индоевропейцев существовало два вида огня: «полученный от природы или сохраненный человеком». Первый мыслился «как прикосновение к стихии, которую страшится человек». Второй – искусственный. Он несет на себе женские функции. «Женский огонь» лишен связи с «изначальной стихией» [Щепановская].

Образы огня представлены в художественном мире Бунина широко и многоаспектно. Огонь как стихия, которая властно вторгается в человеческие судьбы, влияет на них разрушительно, со всей возможной полнотой, представлен в повести «Суходол». Образы огня, соотнесенные с системой ключевых мотивов повести, обнаруживают ярко выраженную феноменологическую природу. С одной стороны, это гроза и пожары, несущие суходольцам бедствия и разорение их дому. А с другой – огонь как нельзя лучше символизирует состояние души героев, их характер и поведение – стихийность чувств, импульсивность, «сосредоточенность на одном», безумие переживаемых ими страстей, в том числе «огненную», испепеляющую их привязанность к родной усадьбе, от которой фактически ничего не осталось, а «что и было, погибло в огне».

Обитатели Суходола живут в постоянном страхе перед огнем (земным и небесным) и его уничтожающей силой:

По народу бродили темные, тревожные слухи – о какой-то войне, о каких-то бунтах и *пожарах*;

Каждый день приходили отовсюду вести о бедах – о *грозах и пожарах*. И все возрастал в Суходоле *древний страх огня*... [Бунин, 1966–1967, т. 3, с. 176, 177]¹⁹.

Гроз и пожаров боится дедушка, Петр Кириллыч:

Они, голубчики, уж очень *грозы боялись*, – рассказывала Наталья... (т. 3, с. 147);

Ну вот, Петр Кириллыч и пойдут по залу, по гостиной и все в окна, в сад заглядывают: не видно ли тучи? <...> Как, бывалыча... пойдут из-за сада тучки... *они*, батюшка, *вздыхают*, крестятся, лезут свечку восковую у образов зажигать, полотенце заветное с покойника прадедушки вешать... али ножницы за окошко выкидывают (т. 3, с. 147).

¹⁹ Далее ссылки на произведения Бунина даются по этому изданию в круглых скобках – с указанием номера тома и страниц.

Бойтся огня Наталья. Вместе с ней «древний страх огня» переживает и барышня, Тоня: «...опять тоска и такой страх *гроз, пожаров* и еще чего-то, что она затаивала...» (т. 33, с. 176). «Заражается страхом» Клавдия Марковна, жена Петра Петровича:

Не то притворялась, не то и впрямь заразилась страхом даже барыня. Прежде она говорила, что гроза – «явление природы». Теперь она тоже крестилась и жмурилась, вскрикивала при молниях, а чтобы увеличить и свой страх, и страх окружающих, все рассказывала о какой-то необыкновенной грозе... сразу убившей сто одиннадцать человек (т. 3, с. 178).

Все суходольцы суеверны. Они верят, что избегут беды, катастрофы, если будут соблюдать особые ритуалы:

...чуть только взвивался первый вихрь по выгону и тяжело прокатывался отдаленный гром, кидались бабы выносить на порог темные дощечки икон, готовить горшки молока, которым, как известно, скорей всего усмирится огонь. А в усадьбе летели в крапиву ножницы, вынималось страшное заветное полотенце, зажигались дрожащими руками восковые свечки (т. 3, с. 177–178).

Верят суходольцы, что спасут их «колдовские», «первобытно-грозные слова»:

На море, на окияне, на острове Буяне... – зашептала она, кидаясь назад и чувствуя, что совсем губит себя колдовскими заклинаниями. – Там лежит сучница, серая руница... (т. 3, с. 180).

Наталья острее остальных обитателей Суходола предчувствует *огонь*, испытывая при этом настоящий страх. В своих снах она видит рыжего карлика:

...на глинисто-сухом кособоре безобразного головастого мужика-карлика в разбитых сапогах, без шапки, со всклоченными ветром рыжими кудлами в распоясанной, развевающейся огненно-красной рубахе. «Дедушка! – крикнула она в тревоге и ужасе. – Ай пожар?» (т. 3, с. 170–171).

Сон Натальи сбывается, а «рыжие кудлы» карлика и его «огненно-красная рубаха» выступают знаками-предвестниками ужасного пожара: «от молнии, от золотого клубка... *загорелся* и долго, *страшно пылал* суходольский дом» (т. 3, с. 181).

При этом ожидание гроз трактуется расширительно – как страх суходольцев перед неведомым и одновременно способ иллюзорного существования – симптом ухода от реального разрешения проблем: «...сказывали, что *великая гроза* прошла над Суходолом перед вечером *того дня*» (когда умирает жена Петра Кириллыча) (т. 3, с. 147);

«...они, голубчики, уж очень *грозы* боялись...» (т. 3, с. 147); «...опять тоска и такой страх *гроз*, пожаров и еще чего-то, что она затаивала...» (т. 3, с. 176). Вместе с тем грозы – это реальность:

Разразился ливень с *гromовыми* ударами и ослепительно-быстрыми, *огненными змеями молний*... (т. 3, с. 140);

А *грозы*, и правда, куда как часто в старину собирались. Да и *грозы-то великие* (т. 3, с. 176);

По ночам, особенно в *грозу*, когда бушевал под дождем сад... а потом, в темноте, с треском раскалывались *гromовые удары*, – по ночам в доме было страшно (т. 3, с. 147);

Лето же было знойное, пыльное, ветреное, с *каждодневыми грозами* (т. 3, с. 177);

Шли *грозы*, а он... придумал забить слуховые окна, чтобы обезопасить крышу *от молний*, выбегал под самые *страшные удары* на крыльцо, чтобы показать, как они не страшны (т. 3, с. 178);

...со всех сторон вспыхивало, воспламенялось, трепетало и слепило золотыми и бледно-голубыми сполохами молчаливое, *полное огня и таинств небо* (т. 3, с. 180).

Они – неперемнная составляющая суходольского мира, соединенная с темой суходольской же тишины. И это соединение очень остро и символически обозначает суть авторских размышлений о национальной жизни в целом, о том, какой обманчивой, чреватой стихийными проявлениями является тишина суходольской природы и как внезапно – подобно природным стихиям – взрывается от «огненных страстей» хрупкий мир человеческих отношений. Много раз говорится о «горячности» обитателей Суходола: «*Горячие* все были – чистый порох!» (т. 3, с. 144); «добрей суходольских господ “во всей вселенной не было”, но не было и “горячее” их» (т. 3, с. 135); «Дня не проходило без войны! *Горячие* все были – чистый порох» (т. 3, с. 135). Не только господа были «горячие», слуги похожи на своих хозяев, как и хозяева похожи на своих слуг: «У господ было в характере то же, что у холопов» (т. 3, с. 149).

Бунин идет дальше в своих размышлениях о парадоксах национального характера. «Огненная тема» становится ключевой в изображении фатального комплекса, присущего русскому человеку. Придумать себе роль и самозабвенно ее исполнить, рискнув даже собственной жизнью, – об этом свидетельствуют истории Натальи и тети Тони [Пращерук, 1999, с. 65–83; Пращерук, 2012, с. 38–56]. Наталья не может противиться «неминучему», ею же самой и выдуманному, и это «неминучее» свершается на фоне разбушевавшейся грозы: «...со всех сторон *вспыхивало, воспламенялось, трепетало и слепило* золотыми и бледно-голубыми сполохами молчаливое, *полное огня и таинств небо*» (т. 3, с. 180). И в такую же ночь во время страшного пожара суходольского дома, загоревшегося «от *молнии*, от *золотого клубка*», Наталья лишилась ребенка:

А Наталья, которая, *увидав дым и огонь*, со всех ног бежала от бани, – от бани, где она проводила целые дни и ночи в слезах, – рассказывала потом, что наткнулась она в саду на кого-то, *одетого в красный жупан и высокую казацкую шапку с позументом...* Было ли все это или только померещилось, Наталья не могла ручаться. Достоверно только то, что ужас, поразивший ее, освободил ее от будущего ребенка (т. 3, с. 181).

В повести мы видим особых персонажей – носителей *огня, людей пожара*, которые в отличие от суходольцев не испытывают перед огнем ни малейшего страха. Это «провиненный монах» Юшка, неожиданно появившийся в усадьбе: «Шли грозы, а он без устали забавлял хозяек рассказами, придумал забить слуховые окна, чтобы обезопасить крышу от молний, *выбегал под самые страшные удары на крыльцо, чтобы показать, как они не страшны*» (т. 3, с. 180). Страшный человек, «без роду-племени», совершающий насилие и обещающий «сжечь дотла» дом, если кто-то об этом узнает. Красноречив его внешний облик: «...он поминутно закидывал назад *длинные красно-бронзовые волосы...*» (т. 3, с. 178).

Символично, что впервые Юшка приходит к Наталье в ночь на Илью-пророка, древнего Огнеметателя. Согласно русским народным представлениям, во время грозы Илья-пророк мчится по небу на огненной колеснице и мечет на землю молниеносные стрелы, чтобы разить насмерть *злых духов*, враждебных человеку. Юшка несет Наталье боль и страдания. Однако Илья-пророк не карает злодея, он исчезает из Суходола так же внезапно, как появился. Образ Ильи-пророка можно считать еще одной репрезентацией *огненной* темы в тексте. Как известно, в народной культуре он совмещает в себе черты двух персонажей, принадлежащих к языческой и христианской традициям. Один из них – бог-громовержец Перун, другой – библейский пророк Илия. Илье-пророку приписывалась власть над грозой, громом, молнией, дождем, ветром. И в этом плане он являлся преемником функций Перуна. Поэтому именно Илья-пророк наиболее органичен в мире суходольцев, над которыми так сильна власть преданий [Славянская мифология, с. 284–285].

В рассказе «Жертва» (1913) Бунин-художник продолжает эту тему. Здесь блестяще смоделированы представления русского человека об Илье-пророке. Он изображен всемогущим, карающим за непослушание и принимающим жертвы: «...на туче, как церковная картина, начертался и высится огромный зрак: белобрадый, *могутный Илья в огненном одеянии*, сидящий, как бог Саваоф, на мертвенно-синих клубах облаков, а над ним – две горящих по аспиду зелено-оранжевых радуги» (т. 4, с. 79). Жертвой становится дочь главного героя, которую тот сам предлагает Илье в воображаемом разговоре с ним и на которую пророк соглашается: «Прислушайте, православные, – громко сказал Илья. – Соглашаюсь! И такой *огонь разорвал всю высь*, что у Семена чуть веки не вспыхнули, и такой удар расколол небеса, что вся земля под ним дрогнула» (т. 4, с. 81).

Позднее на первый план выходят другие аспекты *огненной* темы, обозначенные в «Суходоле». Огонь становится знаком социальной катастрофы, обретающей характер и масштабы общенациональной и метафизической. Эти смыслы особенно отчетливо актуализируются в «Окаянных днях»:

...Просматривал (тоже для «Паруса») свои стихи за 16 год.

Хозяин умер, дом забит,

Цветет на стеклах купорос,

Сарай крапивою зарос,

Варок, давно пустой, раскрыт,

И по хлевам чадит навоз...

Жара, страда... Куда летит

Через усадьбу шалый пес?

Это я писал летом 16 года, сидя в Васильевском, предчувствуя то, что в те дни предчувствовалось, вероятно, многими, жившими в деревне, в близости с народом.

Летом прошлого года это осуществилось полностью:

Вот рожь горит, зерно течет,

А кто же будет жать, вязать?

Вот дым валит, набат гудет,

Да кто ж решится заливать?

Вот встанет бесноватых рать

И, как Мамай, всю Русь пройдет... (т. 3, с. 13).

Очевидно, что стихотворный текст, включенный художником в дневниковое повествование, призван остранисть непосредственность описываемых впечатлений и акцентировать общую тему дневника – тему разоренного дома и тех, кто имеет к этому непосредственное отношение (в подобном ключе может быть проанализирован и фрагмент «Пожар», 1930).

Наряду с этим образы огня в «Окаянных днях» приносят в текст дополнительную символику, связанную с воссоздаваемой в произведении картиной сознательно и бессознательно сотворенного и продолжающегося абсурда, хаоса: «Какая-то дикая и жуткая ерунда: у нас весь день сам собой звонит, не умолкая, телефон и из него сыплется огонь» (т. 3, с. 29).

В 1923 г. Бунин написал один из самых жестких и беспощадных по своей тональности рассказов с символическим названием «Огонь пожирающий». Рассказ передает трагическое состояние художника, потерявшего родину и трактующего события в России как преддверие глобальной катастрофы, грозящей всему человечеству. Образ огня здесь обретает апокалиптическое звучание. Речь идет о внезапной смерти молодой и красивой женщины, завещавшей похоронить себя

не по христианскому обычаю, а кремировать. Текст строится на подчеркнутом контрасте. С одной стороны, это образы жизни, связанные с героиней и окружающим ее пространством – весенним Парижем, наполненным цветом, запахами, звуками, голосами. С другой – символика побеждающей все это смерти. Весенний пейзаж как будто вытесняет поначалу из сознания повествователя известие о кончине героини, кажущееся нелепостью на радостном фоне воспринимаемого пространства:

В открытое окно входила весенняя свежесть и глядела верхушка старого черного дерева, широко раскинувшего узор своей мелкой изумрудно-яркой зелени, особенно прелестной в силу противоположности с черной сетью сучьев. Там, за окном, сыпали веселым треском воробы, поминутно заливалась сладкими трелями какая-то птичка, а наверху топали и играли, и все это сливалось с непрерывным смутным шумом города, с дальним гулом трамваев, с рожками автомобилей, со всем тем, чем так беззаботно при всей своей озабоченности жил весенний Париж... (т. 5, с. 113).

Многоточие как знак длящейся жизни обрывается сообщением о том, что «автомобиль мчал» повествователя на кладбище Пер-Лашез, а затем идет описание крематория, в котором ведущим становится мотив механистичности процесса, исключаяющий органику живого:

...на широкой площади, внезапно открывшейся передо мной, высилось нечто вроде храма или, вернее, капища с круглым куполом, две высоких заводских трубы, – именно заводских, голых, кирпичных, – поднимались в небо по сторонам этого купола – и из одной черными клубами валил дым. Уже! Я опоздал, ее уже жгли! Это из той адской подземной печи, куда, верно, уже вдвинули гроб с ее телом, валил этот страшный, молчаливый дым, такой особенный, такой не похожий ни на один дым в мире! (т. 5, с. 113).

Описание подчеркнуто символично. Тема жуткой механистичности как знака распавшейся жизни продолжена мотивом поразившего мир молчания: «молчаливый дым», «грубая молчаливость», «глубокое молчание», «молчаливо приемлющий», «как окаменелые сидели мы», «мертвая тишина» и т. п. Это мир, в котором Слово попрано. И потому кремация трактуется как языческий обряд жертвоприношения («капища», «окаменелые», «бутафорское подобие золоченого гроба», «пучили глаза изваянные совы»): «...в небе мне все-таки грезились Некто безмерный, широко простерший длани и молчаливо приемлющий и обоняющий жертву, приносимую ему...» (т. 5, с. 115–116). В самом начале рассказа упомянут «огнь пожирающий» в связи с другим персонажем, также предполагающим подобный образ погребения: «известный собиратель фарфора, старомодный богач и едкий

причудник», умерший в прошлом году и завещавший себя сжечь, пожелал, как он выразился, «быть тотчас же после смерти ввергнутым в печь огненную, в огонь пожирающий, без всякой, впрочем, претензии на роль Феникса» (т. 5, с. 111).

В примечаниях А. Саакянц к рассказу говорится о том, что «огнь пожирающий» отсылает нас к буддистскому контексту: «Согласно буддийскому учению, все в мире подвергнуто вечному изменению и уничтожению, и это величайшее зло, “огнь, пожирающий весь мир”» [Бунин, 1987–1988, т. 4, с. 680]. Однако следует отметить, что огонь соединен здесь, во-первых, с Фениксом, выводящим в сферу общекультурного, универсального символизма, а во-вторых – с «пещью огненной», прямо репрезентирующей прежде всего библейские смыслы. Закономерно, что именно библейская тема акцентирована и в последующих высказываниях безымянных участников разговора, вспомнивших «участь трех отроков, что в печи огненной пели хвалы Господу» (т. 5, с. 112). Имеется в виду ветхозаветная история, изложенная в Книге пророка Даниила, о трех отроках Анании, Азарии и Мисаиле, которые были брошены в огненную печь по приказу царя Навуходоносора за отказ поклониться золотому идолу. Они были спасены архангелом Михаилом и вышли оттуда невредимыми: «И, собравшись, сатрапы, наместники, военачальники и советники царя усмотрели, что над телами мужей сих огонь не имел силы, и волосы на голове не опалены, и одежды их не изменились, и даже запаха огня не было от них» (Дан. 3:94). Важно, что этот библейский сюжет более чем конкретно репрезентирует преемственную связь ветхозаветной и новозаветной проблематики, глубоко укоренен в православном богослужении и православной религиозной жизни. Тема трех отроков в «печи огненной» вызывала в России на протяжении многих веков особое внимание и почитание. Кроме того, на Руси еще с византийских времен был известен обряд «пещного действия», театрального представления, которое совершалось в воскресную службу перед Рождеством. Обряд был запрещен только в XVIII в. Петром Первым в связи с реформами Русской православной церкви [Охоцимский]. Очевидно, что тема «пещного действия» – театрального представления, обозначенная отсылкой к трем отрокам, имплицитно присутствует в описании крематория и кремации, обретая форму трагической пародии. Не случайно повествователь задействует целый спектр театральной атрибутики:

Церемония совершалась где-то там, за *траурным занавесом, который висел в глубине залы, закрывая нечто вроде театральной сцены*. И зачем-то между его сдвинутыми черными полотнищами торчало бутафорское подобие золоченого гроба (т. 5, с. 115);

И что это такое было то, где сидели мы? Храм, театр? Нечто вроде присутственного места или какого-то верховного судилища, где совершается что-то самое последнее и самое жестокое над человеком? (т. 5, с. 115).

Сознание повествователя не способно принять реальность происходящего. Все напоминает злоеший, страшный спектакль. Иронический тон начальных реплик окончательно вытеснен переживанием подступающего ужаса и несправедливости того, что совершается в этом то ли «храме», то ли «театре». Внутреннее состояние повествователя, близкое к шоковому, передается особой повествовательной формой. Интенсивные вопрошания («Где ее жгли? <...> Но почему же все это длится так нестерпимо долго?» и т. п.) остаются без ответа, разбиваются о непроницаемую стену глухого молчания, обступившего героя. Безответность можно трактовать как знак человеческого сиротства, как реальность богооставленности:

Странно, – меня, кажется, больше всего поразила именно грубая молчаливость, спокойная беспощадность, с которой валил дым. И такое же глубокое молчание царило и внутри этого капища. <...> Бога здесь не было, и существование и символы его здесь отрицались. Совы пучили слепые глаза только с бессмысленным удивлением, траур занавеса говорил только о смерти (т. 5, с. 115).

А «бутафорское подобие золоченого гроба» в контексте целого – еще одно напоминание об исходном библейском сюжете.

Важно также, что описание крематория дается не только в контрасте с картинами весеннего Парижа, но и с описанием кладбища, которое совсем не случайно пришлось пересечь повествователю – «пройти многочисленные проспекты и аллеи, целые бульвары и улицы» (т. 5, с. 114). Герой переживает совершенно иное, нежели в крематории:

Тут мысли мои опять спасительно отвлеклись на некоторое время от ужасной цели моей поездки. Я шел и смотрел: какая музейная чистота в этом городе, какой порядок! И что за день, что за красота! Сколько ослепительной белизны, во всяческих видах сверкающей в небесной сини, среди еще сквозной черноты деревьев, осыпанной изумрудными мушками! Сколько пышных живых цветов на куртинах, у подножия крестов и бюстов, на мраморных и гранитных плитах и у входа склепов! <...> Это город великой печали и великого отчаяния, – подумать только, какие миллионы уже легли здесь и еще лягут! Но удивительно, – какая-то благодатная, душу умиротворяющая радость все-таки витает здесь надо всем. Радость чего? Весны, неба, первой зелени, мрамора? Вечной молодости мира, вечно воскресающей жизни? Или же и впрямь той жизни небесной, в которую сердце невольно и наивно верит или жаждет верить здесь? (т. 5, с. 114).

«Красота», «ослепительная белизна», «пышные живые цветы», «весна», «небо», «первая зелень», «благодатная, душу умиротворяющая радость» и т. п. – это все образы продолжающейся жизни, жизни, которая смертью не побеждена. В том, как герой воспринимает увиденное, автор остается верен себе, а именно тому, что очень точно

сформулировал С. Кьеркегор: «Мышление к смерти уплотняет, концентрирует жизнь» [цит. по: Подорога, с. 96]. И в этом плане контраст описаний более чем красноречив. Выбор кремации для Бунина является симптомом конца, поскольку означает отказ и от традиции, и от веры. И потому на кладбище герой ощущает – парадоксально и закономерно – радость от прикосновения («касаться» – любимое бунинское слово) к «жизни небесной», в крематории же четко и определенно фиксирует: «Бога здесь не было, и существование и символы его здесь отрицались» (т. 5, с. 115).

Очевидно, что в рассказе, как отмечали современники Бунина, отразилось неприятие обряда кремации, который писатель увидел в Париже впервые и который для русского человека в то время воспринимался как совершенно невозможный. Саша Черный отмечал: «Любопытно сопоставить “Исход” – тихую смерть старого князя – с жутким и сильным рассказом “Огонь пожирающий”. Душа поэта словно содрогнулась перед машинно-кошунственным уничтожением праха, лишённого своего последнего “уюта”, содрогнулась как-то по-русски, вызывая такую же встречную волну в читателе» (т. 5, с. 516).

Художник переводит собственные переживания в обобщенный план, активно используя библейскую символику. Наряду с «пещью огненной» автор прибегает к образам «адской подземной печи», «геенны огненной», «адской сковороды», что означает в контексте целого актуализацию темы *огня карающего*. Именно в таком ключе осмыслиется пережитое героем в крематории: «Там, где-то за занавесом, где-то в глубоком подземелье, где слепила и полыхала с невообразимой силой и яростью истинно геенна огненная. Эта геенна, этот огонь пожирающий должен действовать с быстротой всесокрушающей» (т. 5, с. 116). Геенна – огонь, которым будут сожжены воскресенные после Второго Пришествия Христа грешники. Упоминается много раз и в Ветхом, и Новом Завете:

Будут народы, как горящая известь, как срубленный терновник, будут сожжены в огне. Устрашились грешники на Сионе; трепет овладел нечестивыми: «кто из нас может жить при огне пожирающем? кто из нас может жить при вечном пламени?» (Ис. 33:12,14);

Грядет Бог наш, и не в безмолвии: пред Ним *огонь поядающий*, и вокруг Его сильная буря. Он призывает свыше небо и землю, *судить* народ Свой (Пс. 49:3,4);

И если глаз твой соблазняет тебя, вырви его: лучше тебе с одним глазом войти в Царствие Божие, нежели с двумя глазами быть ввержену в *геенну огненную, где червь их не умирает и огонь не угасает* (Марк. 9:47, 48);

Диавол, прельщавший их, ввержен в *озеро огненное и серное*. И судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими. И кто не был записан в книге жизни, тот был брошен в озеро *огненное* (Откр. 20:10, 12, 15);

и многие др.

Образ связан прежде всего с темой Высшего суда, наказания за грехи. Следует напомнить, что библейская традиция трактует и благодатный свет, и «геенну огненную» как проявления одной Божественной природы – Божественного Света, Божественного Огня. А потому считает последнюю порождением взаимодействия Божественного Света с грешным миром:

Божий Свет, сам по себе идеальный, породит разрушительный физический огонь во взаимодействии с грешным миром. Лучи того же света, попадая на грешные души, порождают адский огонь. С этой точки зрения адский огонь – это лишь чувственное выражение страданий грешной души, выставленной на «свет Божий». Именно в этом смысле грешники разжигают свой адский огонь сами... [Охоцимский].

Не случайно в этом ключе поведение завещающих себя кремировать воспринимается художником символически. А в соотношении с сюжетом о трех отроках-праведниках, перед которыми огонь оказался бессильным, бунинская мысль обозначается еще более определенно и жестко. Крематорий является для художника своего рода прообразом будущего современной безбожной цивилизации, сознательно обрекающей себя на сожжение. Отсюда прямые контрастные переключки с подтекстовым сюжетом. Библейский текст свидетельствует:

И, собравшись, сатрапы, наместники, военачальники и советники царя усмотрели, что над телами мужей сих огонь не имел силы, и волосы на голове не опалены, и одежды их не изменились, и даже запаха огня не было от них (Дан. 3:94).

У Бунина:

И те прозрачно-розовые, инде горящие ярко-синим огоньком известковые бугры и возвышенности, что были на этом прямоугольнике, это и были скудные останки нашего друга, всего ее божественного тела, еще позавчера жившего всей полнотой и силой жизни. Больше ничего! (т. 5, с. 116).

А в строках:

Чувствуя на лицах и руках палящий зной от этой адской сковороды, мы стояли и тупо глядели. Асбест рдел, змеился лазурными огоньками... Потом стал медленно бледнеть, блекнуть, приобретать светло-песочный цвет... (т. 5, с. 116–117) –

угадывается тоже библейский подтекст – свидетельство о том, как были наказаны бросившие отроков «в печь, раскаленную огнем»:

«...и печь раскалена была чрезвычайно, то пламя огня убило тех людей, которые бросали Седриха, Мисаха и Авденага» (Дан. 3:22).

Образы огня в художественном мире Бунина – тема обширная, требующая специального и обстоятельного исследования. Предлагаемая статья – лишь первое к ней приближение. Однако и на основе рассмотренного материала можно вполне определенно утверждать, что образы огня у Бунина выстраиваются с опорой на сложившиеся в культуре традиционные смыслы, связанные с этим архетипом. Вместе с тем повествовательно сложно и безупречно организованный текст с множеством прямых и ассоциативных отсылок к этим известным смыслам обретает символическое звучание. И это позволяет автору при всей жесткости его позиции виртуозно избегать какой бы то ни было дидактики.

Список литературы

- Бунин И. А. Собр. соч. : в 9 т. М. : Художественная литература, 1966–1967.
Бунин И. А. Собр. соч. : в 6 т. М. : Художественная литература, 1987–1988.
Бунин И. А. Окаянные дни. М. : Советский писатель, 1991. 175 с.
Керлот Х. Э. Словарь символов. М. : REFL-book, 1994. 608 с.
Мущенко Е. К. Путь к новому роману на рубеже XX–XXI веков. Воронеж : Изд-во ВГУ, 1986. 185 с.
Охочимский А. Д. Огонь в Библии // Огонь и свет в сакральном пространстве : Материалы международного симпозиума / ред.-сост. А. М. Лидов. М. : Индрик, 2011 [Электронный ресурс]. URL : http://hierotopy.ru/contents/FireAndLight_CompleteBook_2011_RusEn.pdf (дата обращения: 10.02.2015).
Подорога В. А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX веков. М. : Наука, 1993. 320 с.
Пращерук Н. В. Художественный мир прозы И. А. Бунина: язык пространства. Екатеринбург : Развивающее обучение, 1999. 254 с.
Пращерук Н. В. Проза И. А. Бунина как художественно-философский феномен. Екатеринбург : Изд-во Уральского университета, 2012. 232 с.
Славянская мифология : Энциклопедический словарь. М. : Эллис Лак, 1995.
Щепановская Е. М. Образ огня в Ригведе и мировой мифологии // Тезисы XI конференции «Рериховское наследие». СПб., 2011. С. 46–47.

References

- Bunin, I. A. (1966–1967). *Sobranie sochinenij* [Collected Works] (in 9 vols.). Moscow, Hudozhestvennaya literatura.
Bunin, I. A. (1987–1988). *Sobranie sochinenij* [Collected Works] (in 6 vols.). Moscow, Hudozhestvennaya literatura.
Bunin, I. A. (1991). *Okayanny'e dni* [Cursed Days]. Moscow, Sovetskij pisatel'.
Kerlot, H. E'. (1994). *Slovar' simvolov* [A Dictionary of Symbols]. Moscow, REFL-book.
Mushhenko, E. K. (1986). *Put' k novomu romanu na rubezhe XX–XXI vekov* [A Way to the New Novel at the Turn of the 21st Century]. Voronezh, VGU.
Ohocimskij, A. D. (2011). Ogon' v Biblii [Fire in the Bible]. In Lidov, A. M. (Ed., Comp.). *Ogon' i svet v sakral'nom prostranstve: Materialy' mezhdunarodnogo simpoziuma*. Moscow, Indrik, available at: http://hierotopy.ru/contents/FireAndLight_CompleteBook_2011_RusEn.pdf (accessed: 10.02.2015).

Podoroga, V. A. (1993). *Metafizika landshafta. Kommunikativny'e strategii v filosofskoj kul'ture XIX–XX vekov* [The Metaphysics of Landscape. Communicative Strategies in the Philosophical Culture of the 19th – 20th Centuries]. Moscow, Nauka.

Prashheruk, N. V. (1999). *Hudozhestvenny'j mir prozy' I. A. Bunina: yazy'k prostranstva* [The Artistic World of I.A. Bunin's Prose: The Language of Space]. Yekaterinburg, Razvivayushhee obuchenie.

Prashheruk, N. V. (2012). *Proza I. A. Bunina kak hudozhestvenno-filosofskij fenomen* [I. A. Bunin's Prose as an Artistic and Philosophical Phenomenon]. Yekaterinburg, Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta.

Slavyanskaya mifologiya: E'nciklopedicheskij slovar' [An Encyclopaedic Dictionary]. (1995). Moscow, E'llis Lak.

Shhepanovskaya, E. M. (2011). *Obraz ognya v Rigvede i mirovoj mifologii* [The Image of Fire in the Rig-Veda and World Mythology]. In *Tezisy' XI konferencii «Rerihovskoe nasledie»* (pp. 46–47). Saint Petersburg.

The article was submitted on 12.03.2015

Наталья Викторовна Пращерук
профессор,
Уральский федеральный
университет,
Екатеринбург, Россия
pnv1108@gmail.com

Natalia Prascheruk,
Professor,
Ural Federal University,
Yekaterinburg, Russia
pnv1108@gmail.com